

# Tier und Musik

## Utopien der Verständigung

### Benehmen Sie sich bitte: Ein Affe schaut Ihnen zu

(Erik Satie)

3 In: Franzgeorg von Glasenapp, *Varia/Rara/Curiosa*. Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter, Hamburg 1971, S. 57.

Schwein mit großem Horn, am Paderborner Dom, spätes 13. Jahrhundert, in: Franzgeorg von Glasenapp, *Varia/Rara/Curiosa*. Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter, Hamburg 1971, S. 57.

1 Vgl. Ovid, *Das Ende des Orpheus*, in: *Metamorphosen*, 11. Buch, hrsg. von Gerhard Fink, Zürich: Artemis 1989, S. 310f.

4 In: Franzgeorg von Glasenapp, a.a.O., S. 59.

2 Theodor W. Adorno hat dieses Bild dazu verwendet, um zu verdeutlichen, wie sich Kinder Musikverstehen vorstellen: Als eine nicht intendierte, gleichsam natürliche Selbstverständlichkeit jenseits aller mühsamen Einübung.

Tierdressur, Paris, Bibl. Nat., Cod. Lat. 8846, fol. 50, Psalterhandschrift, 13. Jahrhundert, in: Franzgeorg von Glasenapp, *Varia/Rara/Curiosa*, S. 59.

**T**iere sind für den Menschen das Eigene und das Fremde zugleich. Als empfindende, lebendige Wesen teilen sie Gemeinsamkeiten mit der menschlichen Existenz, doch sie unterscheiden sich auch vom Menschsein. Wegen dieser Einheit von Nähe und Ferne sind sie besonders gut als Projektionsflächen für menschliche Zuschreibungen verschiedenster Art geeignet.

Beschreibungen der Beziehungen zwischen Mensch und Tier – die immer nur vom Menschen vorgenommen werden können – schwanken zwischen Metaphern des Beherrschens/Beherrscht-Werdens und Utopien der Verständigung. Wenn Orpheus mit seinem Gesang zur Leier die wilden Tiere zähmt, wie der antike Mythos berichtet, bündigt er deren animalische Kräfte und belegt damit die Wirkmächtigkeit der Musik, den Sieg der Kultur über die bedrohliche (Trieb-)Natur. Doch der Orpheus-Mythos kann auch als ein Wunschbild der Verständigung gelesen werden: Damit die Musik ihre Wirksamkeit bei den Tieren entfalten kann, muss eine gemeinsame Tier-Mensch-Schnittstelle imaginiert werden; es muss etwas in den Tieren geben, das auf die artifiziellen, vom Menschen erzeugten musikalischen Klänge anspricht, einen rezeptiven Raum, in dem sich Berührung ereignet.<sup>1</sup>

Seit der Antike existieren auch Erzählungen, in denen, umgekehrt, die Menschen die Tiere verstehen. So öffnen junge Schlangen dem Wahrsager Melampus das Verständnis der Vogelsprache, indem sie ihm die Ohren lecken. In dem Grimmschen Märchen *Die weiße Schlange* kehrt diese Narration leicht gewandelt wieder. Hier ist es der Genuss des Schlangenfleisches, das dem König und seinem Diener die Sprache der Vögel verständlich macht. Richard Wagner hat das Motiv in seinem *Siegfried* aus der Nibelungensage übernommen. Der junge Held verleiht sich (unbeabsichtigt) Blut des von ihm erschlagenen Drachen ein und kann daraufhin die Sprache der Vögel verstehen, die ihm das Leben retten, indem sie ihn vor Mime warnen.<sup>2</sup> Die Verbindung und Einheit mit dem Tier ist ein alter Menschheitstraum, der in allen Kulturen seinen Ausdruck findet.

In der Sichtweise des christlich geprägten Mittelalters ist das Mensch-Tier-Verhältnis ebenfalls komplex: Zum einen ist das Tier,

nach biblischer Vorstellung, dem Menschen untertan; aber es ist mit ihm in den Sündenfall verwickelt und deshalb in gewisser Weise gleichgestellt. Auch Tiere erleben die Leiden der Welt wie der Mensch und harren der Erlösung. Tiere können gute und böse Eigenschaften verkörpern; sie können für die dunklen, unheilbringenden Kräfte der Natur stehen oder Gegenstand der Verehrung sein, wenn sich in ihnen überragende geistige Eigenschaften und womöglich göttliche Kräfte manifestieren. Mittelalterliche Abbildungen von musizierenden Tieren bleiben rätselhaft, denn es ist heute nicht mehr eindeutig zu klären, ob es sich dabei um heitere Drollerien handelt oder ob damit die böse, sinnenbetörende Seite der Musikausübung mahndend ausgestellt werden soll, wie etwa bei der Relief-Skulptur *Schwein mit großem Horn*<sup>3</sup> aus dem späten 13. Jahrhundert am Paderborner Dom.

Eindeutiger ist die Aussage der in einer



Psalterschrift aus dem 13. Jahrhundert abgebildeten *Tierdressur*<sup>4</sup>, bei der ein Spielmann mit einem Blasinstrument beteiligt ist. Hier wird der musikalische Klang unverhohlen mit der Zähmung in Verbindung gebracht. Das hierarchische Verhältnis Mensch-Tier wird eindeutig festgeschrieben.



In vielen Diskursen über das Tier dominiert bis heute das Motiv der Analogie und/oder Differenz zum Menschen. So lautet etwa die zentrale Fragestellung der aktuellen philosophischen Auseinandersetzung: *Können Tiere denken?*<sup>5</sup> Problematisch ist daran, dass die Denkfähigkeit – und das ist die Ähnlichkeit mit dem Menschen – über den existenziellen Status der Tiere entscheidet.

Eine neue Sichtweise schlägt dagegen die Naturwissenschaftshistorikerin, Biologin und Professorin für feministische Theorien und Technoscience Donna Haraway vor. Sie untersucht soziale Formen des Zusammenlebens von Mensch und Tier und geht dabei davon aus, dass sich Menschen und Tiere als gleichwertige Akteure wechselseitig beeinflussen.<sup>6</sup> Dabei diskutiert sie den »Begegnungswert« dieser Interaktivitäten vor dem Hintergrund der kapitalistischen Ökonomie. Aus der Perspektive Haraways ist es müßig, Mensch und Tier zu kontrastieren oder Analogien im Denken und Verhalten aufzuspüren, es geht eher darum, Tier-Mensch-Konstellationen als interaktive Einheiten zu erfassen und adäquat zu beschreiben.

## Das Tier in der Musik des 20. Jahrhunderts

Im Vergleich zu vorigen Jahrhunderten ist der künstlerische Umgang mit dem Tier im 20. Jahrhundert ungleich vielfältiger. Lange Zeit dominierten aus dem Horizont der barocken Nachahmungsästhetik heraus die kompositorischen Modelle der Imitation und auch das 19. Jahrhundert sah keine andere Möglichkeit des kompositorischen Umgangs mit dem Tier, als musikalische Genrebilder zu schaffen. Im 20. Jahrhundert dagegen finden die Künstlerinnen und Künstler jeweils individuelle Zugangsweisen.

### SATIERIK. Der Hund als Publikum

Im künstlerischen Schaffen Erik Saties spielen Tiere eine große Rolle und erlangen Bedeutsamkeit innerhalb seines ästhetischen Denkens. Satie wies die romantische Ausdrucksästhetik zurück, weil sie seiner Meinung nach die Musik mit Sentiment überfrachtete. Tiere boten für ihn deshalb als Repräsentanten alternativer Existenz- und Wahrnehmungsweisen die Möglichkeit, künstlerischen Abstand von einer überzogenen Hybris der (menschlichen) Innenwelt zu gewinnen.

In seinen Texten kommen häufig Tiere vor, die er als »ergebene Mitbürger«<sup>7</sup> bezeichnet und deren »Bildungsnotstand«<sup>8</sup> er beklagt. Satie treibt die humorvolle Gleichsetzung Mensch-Tier so weit, dass er sich selbst als

»Säugetier«<sup>9</sup> bezeichnete. Diese Vermenschlichung des Tieres hat ihre Vorläufer in den Tierfabeln. Bei Satie gewinnt sie aber über die satirisch belehrende Seite hinaus die Bedeutung einer ästhetischen Stellungnahme, weil sie engstens mit seinem kompositorischen Ansatz verbunden ist. Pferde, Eisbären, Pinguine, Hunde, Spinnen (denen er die Liebe zur Musik attestiert) und viele andere Tierarten öffnen einen utopischen, neuen musikalischen (Rezeptions-)Raum, der überkommene Erwartungen hinter sich lässt.

Die drei kurzen Klavierstücke *Embryons desséchés* parodieren ganz offensichtlich die in der Spätromantik und im Impressionismus sehr beliebten und weit verbreiteten Tierporträts in der Musik. Jeder der Sätze nennt im Titel ein Meerestier, das Satie in einer knappen Einleitung beschreibt, um damit eine programmmusikalische Ausgestaltung der Musik anzudeuten. Der erste Satz ist der *Holothurie*, einer Seegurke, gewidmet, im zweiten Satz beschreibt Satie die *Edriophtalma*, eine Gruppe von Krustentieren mit fest sitzenden, unbeweglichen Augen, und im dritten Satz wendet er sich den *Podophtalma*, Krustentieren mit beweglichen Augen, zu. Dass Satie diesen fernen, fremdem Wesen menschliche Emotionen zuschreibt – so komponiert er für das »traurige Naturell« der *Edriophtalma* einen Trauermarsch und zitiert darin den Trauermarsch aus der Zweiten Klaviersonate von Frédéric Chopin – geht über einen bloßen Scherz hinaus, denn er legt damit zugleich das Problem der menschlichen Zuschreibungen musikalischer Charaktere an Tiere insgesamt offen. Der Trauermarsch für ein Krustentier ist komisch, weil es höchst unwahrscheinlich ist, dass ein solches Geschöpf jemals Verständnis für die Ausdruckssubtilitäten Chopinscher Musik entwickeln wird. Die schroffe Gegenüberstellung von hochartifizieller musikalischer Ausdrucksintention und notwendig scheiternder Rezeption durch das Tier belässt das Tier in seinem Tier-Sein und macht sich lustig über den Irrtum menschlicher Annäherungsversuche, die auf Projektionen beruhen.

In *Préludes flasques (pour un chien)/Schlaffe Präludien (für einen Hund)* aus dem Jahr 1912 und den *Véritables Péludes flasques (pour un chien)/Wahrhaft schlaffe Präludien für einen Hund* spitzt Satie diesen Ansatz noch zu, indem er einen performativen Aspekt einbringt. Das Stück ist an einen Hund gerichtet und die ausführende Musikerin/der ausführende Musiker erhält genaue Spielanweisungen für seine Interpretation: Der erste Satz ist mit *Voix d'intérieur*/Stimme von drinnen überschrieben und die Anweisungen lauten: »ernst, aber ohne Tränen – gebunden und sehr gesungen – ab-

9 Erik Satie, *Hefte eines Säugetiers*, in: ders., *Schriften*, S. 156 ff. und 164 ff.

5 Markus Wild, *Tierphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2008.

6 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*, Cambridge: Prickly Paradigm Press 2003; Donna Haraway, *Hunde mit Mehrwert und lebendiges Kapital/When Species Meet*, in: Jour fixe initiative berlin (Hg.), *Ge-spenst Subjekt*, Münster 2007.

7 Erik Satie, *Intelligenz und Musikalität bei Tieren*, in: Erik Satie, *Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, Hofheim: Wolke 1988, S. 150.

8 Ebd.

10 Erik Satie, *Préludes flasques (pour un chien)*, in: ders., *Schriften*, S. 45.

11 Vgl. Marion Saxer, *Die Entdeckung der »inneren Stimme« und die expressive Kultur*, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Band 1, *Musikästhetik*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 300-330.

12 Auf Grund verwickelter Firmengeschichten fand das Signet in der Folgezeit bei zahlreichen weiteren Schallplattenlabels Verwendung.

13 Robert Joseph Fallon, *Messiaen's Mimesis: The language and culture of the bird styles*, Berkeley 2005. Vgl. auch Stefan Drees, *»Inspiration retrouvée«: Messiaens Vogelstimmen und die Idee des Gotteslobs aus der Natur*, in: *Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen*, hrsg. von Albrecht Goetze und Jörn P. Hiekel, Hofheim: Wolke 2010, S. 97-110; Jan Simon Grintsch, *Das Diktat der Vögel: Olivier Messiaen als Ornithologe und Komponist*, in: *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Christoph von Blumenröder, Münster: Lit. 2004, S. 35-45.

14 Die Vogelgestalt ist in diesem Stück dem Quezalcoatl der alt-mexikanischen Kultur nachempfunden.

15 Alvin Lucier, *Vespers*, in: ders., *Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln: Edition Musiktexte 1995, S. 312f.

16 Alvin Lucier, a.a.O., S. 315.

gesetzt<sup>10</sup>. Mit dem domestizierten Haustier als Publikum sind sich Mensch und Tier näher gerückt als in den *Embryons desséchés*. Dass jedoch der Hund mit der »inneren Stimme«, jenem Parade-Paradigma der Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts musikalisch angesprochen werden soll, erzeugt wiederum einen starken Bruch. Wenn Anton Webern der Musik Schönbergs einen »geradezu tierisch unmittelbaren Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen« attestiert, beharrt Satie dagegen auf der Inkompatibilität tierischen und menschlichen Empfindens und legt die Idee der »inneren Stimme« als gedankliches Konstrukt offen.<sup>11</sup> Indem er die Tiere so von menschlichen Projektionen schützt, bewahrt er letztlich die Utopie der Kommunikation zwischen Tier und Mensch.

Es ist nicht bekannt, ob Satie das seit 1899 in Umlauf gebrachte, neue Firmensignet von Emile Berliners Gramophone Company<sup>12</sup> kannte, als er seine *Prélude flasques (pour un chien)* schrieb.



Auffallend ist jedoch, dass eine vergleichbare Hörsituation abgebildet wird. Dem Hund wird darin ebenfalls die Rolle des Publikums zugewiesen: Der Terrier-Mischling Nipper sitzt vor einem Grammophon und lauscht der Stimme seines Herrn, die aus dem Schalltrichter des Apparates tönt. Während Satie allerdings mit der Idee der Gleichberechtigung von Mensch und Tier spielt, wird mit dem Firmensignet das hierarchische Verhältnis von Mensch und Tier unhinterfragt reproduziert. Es ist die Stimme der fortschrittlichen Technik, die »Stimme des Herrn« (mit durchaus gewollten religiösen Untertönen), die zu dem Tier als einem folgsamen Untertan spricht. Der Terrier aus der Kaiserzeit, so lässt sich folgern, ist der mittelalterlichen Ikonographie der Dressur und Kontrolle näher als der Satieschen Tier-Mensch-Anarchie.

#### **Anverwandlungen: Messiaen, Stockhausen, Lucier**

Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen und Alvin Lucier bemühen sich mit unterschiedlichen Strategien um Anverwandlung, **10** Einverleibung und Einfühlung in Bezug auf

das Tier. Das bekannteste Beispiel ist vielleicht Olivier Messiaens Bemühung, den Vogelgesang möglichst präzise, ohne subjektive kompositorische Einmischung in seine Musik zu integrieren. Robert Joseph Fallon hat nachgewiesen, dass Messiaen für sein Orchesterstück *Oiseaux exotiques* (1956) Tonbandaufnahmen von Vogelstimmen benutzt hat, die er so sorgfältig wie möglich transkribierte.<sup>13</sup> Mit technisch gestützten wissenschaftlichen Methoden der ornithologischen Feldforschung überträgt Messiaen die Vogelstimmen in den kompositorischen Zusammenhang und versucht sie so zu einer höheren, zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen vermittelnden Sprache umzubilden. In der Verschmelzung mit »dem Anderen« des Tieres kann sich nach Messiaen diese Transformation in der Kunst ereignen.

Auch für Karlheinz Stockhausen ist der Vogel mit seiner spirituellen Dimension das wichtigste »Bezugstier«. Doch Stockhausen erklärt sich kurzerhand selbst zum Vogel, er identifiziert sich zum Beispiel mit Garuda, einem Vogel-Mensch-Wesen aus der indischen Mythologie. In dem 1975 entstandenen *Musik im Bauch* für sechs Schlagzeuger und Spieluhren inszeniert er einen ekstatischen musikalischen Ritus, auf dessen Höhepunkt dem Vogelmenschen Miron, einer überlebensgroßen Puppe mit markantem Adlergesicht, der Bauch aufgeschnitten wird.<sup>14</sup> Er enthält drei Spieluhren, die Melodien aus Stockhausens *Tierkreis* erklingen lassen. Miron, das ist der Vogel-Komponist Stockhausen selbst, der Musik in einem rituellen Akt des Gebärens hervorbringt.

Sehr viel diesseitiger ist Alvin Luciers Konzeption von *Vespers* »für eine beliebige Anzahl von Spielern, die allen Lebewesen ihren Respekt bezeugen möchten, die das Dunkel bevölkern und in all den Jahren eine große Genauigkeit in der Echo-Ortung entwickelt haben [...] (1968)«<sup>15</sup>. Das Publikum wird in diesem Stück selbst zum Ausführenden und dazu gebracht, sich in die Wahrnehmungswelt von Fledermäusen zu versetzen. Jeder Konzertbesucher wird mit Sondols, tragbaren Geräten zur Echo-Ortung, ausgestattet und soll sich mit deren Hilfe in einem dunklen Raum bewegen. Hier geht es um eine Überschneidung von ästhetischer Wahrnehmung und Einfühlung in das tierische Empfinden, die Lucier ausdrücklich einfordert. So heißt es in der an das aktiv partizipierende Publikum gerichteten »Spielanweisung«: »Tauchen Sie mit den Walen, fliegen Sie mit bestimmten Nachtvögeln oder Fledermäusen (besonders mit der in Europa und Nordamerika verbreiteten Fledermaus aus der Familie Vespertilionidae), oder nehmen Sie die Hilfe anderer Experten in der Kunst der Echo-Ortung in Anspruch.«<sup>16</sup>

## Lockpfeifen

Einen besonderen Stellenwert nehmen Stücke mit Lockpfeifen in der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Tier ein. Diese bei der Jagd verwendeten Lauterzeuger, die in der Jägersprache auch Kirrer genannt werden, ahmen Vogelstimmen – etwa von Schnepfe, Auerhahn, Huhn oder Birkhahn – täuschend ähnlich nach, um mögliche Beutetiere anzulocken. Lockpfeifen ähneln als flötenartige Geräte den Musikinstrumenten und klingen dennoch wie authentische Tierstimmen. Die Anverwandlung an das Tier wird mit diesen Instrumenten unternommen, um Tiere zu töten und zu verwerten.<sup>17</sup> Dieser Kontext bleibt bei der Verwendung im ästhetischen Raum immer, zumindest im Hintergrund, präsent und macht Lockpfeifen für den kompositorischen Prozess so interessant.

In seinen *Waldstücken Nr. 24* für Baumstämme, Vogelstimmen und Regenstab aus dem Jahr 1993/94 setzt Volker Staub Lockpfeifen in unterschiedlicher Weise ein.<sup>18</sup> Im ersten Satz werden sie nur sporadisch in die auf Baumstämmen erzeugten, rhythmischen Strukturen eingestreut – als kurze Farbtupfer oder assoziative Elemente. Im vierten Satz erklingt ein Duett zwischen Kleiber und Wachtel, das, wie Staub es selbst beschreibt, ein überraschend scharfes, schockierendes Klanggemisch hervorbringt.<sup>19</sup>

Robin Hoffmann<sup>20</sup> hat der Birkhahn-Lockpfeife eine ganze Werkgruppe gewidmet, in der er unterschiedliche Möglichkeiten der Integration des Tierlautes in musikalische Kontexte auslotet. Hoffmanns Beschäftigung mit Tierstimmen wurde durch die Lektüre des Artikels *Stimmen* im Grimmschen Wörterbuch angeregt. Dort fand er überraschend häufig Verweise auf Tierstimmen. So wird zum Beispiel aus einer Schrift des 17. Jahrhunderts zitiert: »Wenn das Tier einen Menschen siehet, lachtet es zum allerausgelassensten, lachtet und stimmt wie ein Mensch.«<sup>21</sup> Das Libretto von *was stimmt* für sechs Stimmen, einem Auftragswerk der Stuttgarter Vokalsolisten, das am 15.01.2005 in den Sophiensälen Berlin uraufgeführt wurde, setzt sich aus einer Zitatcollage

aus dem genannten Artikel zusammen. Hoffmann integrierte in die Komposition Klänge von Lockpfeifen, die er eher intuitiv auswählte und als Nachahmung von Tieridiomen einsetzte. Doch bereits während der Arbeit an diesem Stück fiel ihm auf, dass der Tierlaut dazu tendiert, sich zum abstrakten klanglichen Material zu entwickeln. In seiner *Birkhahn-Studie* für Birkhahn-Locker aus dem Jahr 2005 verfuhr er konsequent nach diesem Prinzip und komponierte die besonders attraktiven, geräuschhaften Klänge des Birkhahn-Lockers als rein musikalisches Material. In *Locken* für Birkhahn-Septett (2006) setzt Hoffmann den Birkhahn-Gesang eher metaphorisch ein: mit dem Birkhahn-Biotop im Konzertsaal persifliert er die neue Musik.<sup>22</sup> Sein eigentliches Interesse gilt jedoch der Frage, ob und wie sich im klanglichen Ergebnis des Kompositionsprozesses der Tierlaut gegen die totale kompositorische Kontrolle durchsetzt und erhält. Und in der Tat kann das Klangergebnis der *Birkhahn-Studie* als eine Art Klangparadox, ein Wolpertinger-Klang, wie Robin Hoffmann es nennt, bezeichnet werden: Es entsteht ein eigenartiger Klang-Hybrid aus strenger kompositorischer Durchartikulation und naturhafter Tier-Anmutung, eine kompositorisch überformte Pseudo-Authentizität, die von der Unhintergebarkeit der kulturellen Zuordnung des Tieres durch den Menschen weiß und gerade deshalb so unmittelbar wirkt, weil sie sich ihrer Künstlichkeit bewusst ist.

Hoffmanns Umgang mit dem Tierlaut ist dem Messiaens konträr: Während sich Messiaen möglichst genau der Faktur der Vogelstimme unterwirft und sie gerade dadurch im musikalischen Kontext zu einer höheren Musiksprache transformiert, negiert Hoffmann den Tierlaut kompositorisch und setzt dadurch Anmutungen des Tierhaften frei. Beiden gemeinsam ist die Einsicht in die grundlegende Künstlichkeit im kompositorischen Umgang mit dem Tier.<sup>23</sup> Die Differenz zum Tier wird als notwendig erkannt, respektiert und produktiv gemacht. Verständigung und Einheit mit dem Tier bleiben weiter Utopien und künstlerische Herausforderungen. ■

17 Der Verweis auf die Jagd erscheint dabei heute in Zeiten der Massentierhaltung eher als nostalgische Beschönigung. Petra Leutner hat in ihrem Beitrag bereits eindringlich, auf den »großen Riss im Inneren der Kultur« hingewiesen, der mit dem Wunsch nach Verständigung mit dem Tier und seiner bedenkenlosen ökonomischen Verwertung einhergeht.

18 In den 4 *Stücken Nr. 29* für Schlagzeug-Duo, Regenstäbe und Vogelstimmen (1995), setzt Staub die Lockpfeifen von Waldkauz und Huhn ein; zu den *Waldstücken* vgl. auch Marion Saxer, *O-Ton-Rauschen. Der Wald in der akustischen Kunst und Klangkunst*, in: Ute Jung-Kaiser, (Hg.), *Der Wald als romantischer Topos*, Frankfurt: Peter Lang 2008, S. 269-283.

19 [www.volkerstaub.de](http://www.volkerstaub.de)

20 [www.robinhoffmann.de](http://www.robinhoffmann.de)

21 *Abenteuer von allerhand Mineralien* (1665), in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 18, Abt. 2, Teil 2, Leipzig 1941; siehe auch: <http://dwb.uni-trier.de>

22 vgl. [www.robinhoffmann.de/Locken](http://www.robinhoffmann.de/Locken).

23 Es wäre zu diskutieren, ob diese Künstlichkeit nicht auch bei Felddaufnahmen von Tierstimmen gegeben ist. In der *musique concrète* werden Tonbandaufnahmen von Tierlauten als kompositorisches Material behandelt. So setzt Pierre Henry in *Chiens aus La Ville. Die Stadt* (1984) eine Originalaufnahme von Hundegebell als rhythmisches Muster ein. Reine Felddaufnahmen bewegen sich eher im Zwischenbereich zwischen Dokumentation und künstlerischer Arbeit.

Es gibt im Tierreich bei Raubtieren verschiedene Arten und Weisen ihre Opfer zu jagen. Die beiden Extreme sind einerseits die Hetzjagd, bei der das Opfer über lange Zeit verfolgt und wenn es endlich durch seine Erschöpfung hilflos geworden ist getötet wird und andererseits die Taktik, seinem Opfer lange Zeit regungslos aufzulauern, um es dann in einem plötzlichen blitzschnellen Schlag zu fassen. Natürlich gibt es auch Mischformen.

(Der österreichische Komponist Klaus Lang über Improvisation und Komposition)